OTTAVIO TIBY

C. M. WEBER

COLLEZIONE «I MAESTRI DELLA MUSICA» - N. 12

OTTAVIO TIBY

CARLO MARIA von WEBER

EDIZIONI ARIONE - TORINO
ROTOCALCO DAGNINO

Nel 1822 viveva a Dresda, con la madre, il patrigno e i fratelli, un ragazzo di nove anni. Studiava alla Kreutzschule, traduceva il latino e incominciava a muovere le dita sul pianoforte. La casa che abitava non era lontana dal teatro dell'opera tedesca, inaugurato appena qualche anno prima; e spesso il ragazzo, facendosi alla finestra, vedeva passare il « direttore reale di musica » della città, ch'era un ometto gracile, dal viso magro, un gran naso curvo e zigomi sporgenti. Siccome quest'ometto abitava in un sobborgo, così usava quasi sempre una carrozza, una bella carrozza rosso e oro, tirata da due cavalli. Talvolta però il signor direttore, per fare un po' di moto, andava a piedi, e allora si poteva vedere com'egli zoppicasse; chi gli fosse passato accanto, n'avrebbe udito anche la voce, fioca, rauca, poco musicale.

Il ragazzo che è alla finestra si chiama Riccardo Wagner e considera l'ometto che passa, Carlo Maria

von Weber, con una specie di timore riverenziale. È l'autore del *Freischütz*, l'opera che in un anno appena, dopo l'immenso successo di Berlino, ha fatto il giro delle più grandi scene germaniche, applaudita da giovani e da vecchi, e da tutti giudicata, fin da questo suo primo apparire, degna di ammirazione sopra ogni altra scritta da tedeschi. Il piccolo Wagner, dopo gli esercizi elementari, s'è dato senz'altro a ricercare sul pianoforte i temi e le armonie dell'overtura del *Freischütz*; poi s'è posto baldanzosamente sul leggìo lo spartito intero dell'opera; ma il suo maestro un giorno l'ascolta (gli insegnava anche il latino e badava alle sue traduzioni di Cornelio Nepote) e dichiara che per quanto riguarda la musica non c'è nulla da fare per il ragazzo.

L'ammirazione e la riverenza per l'autore del *Freischütz* non vennero mai meno in Riccardo Wagner, la cui carriera di compositore drammatico si inizia nel nome e sotto il segno di Weber. E più tardi, quando nel 1844 le ceneri di questi sono riportate da Londra a Dresda, Wagner pronuncia sulla tomba infiammate parole: « Il tedesco solo può amarti. Tu sei suo: un bel giorno della sua vita, una calda goccia del suo sangue, una particella del suo cuore ». E altrove, sempre a proposito del *Freischütz*: « O mia nobile patria tedesca, quanto debbo amarti, quanto debbo esaltarmi per te, non foss'altro che per aver visto nascere il *Freischütz* sul tuo suolo! ».

Ancor oggi, dopo più di cent'anni dalla prima rappresentazione, non è diminuito l'amore del pubblico

tedesco per il capolavoro e per il suo autore. E l'importanza storica di Carlo Maria von Weber, il primo musicista tedesco che nell'opera in musica abbia potentemente evocato l'intima anima della sua patria, resta grandissima, pur dopo l'avvento del dramma musicale wagneriano.

Eutin è una piccola città del Granducato di Oldenburg, che sul finire del '700 non aveva più di duemila anime. Fu una tappa dell'errabonda vita di Francesco Antonio von Weber, che in diverse città tedesche era stato dapprima violinista, poi soldato, poi ancora impiegato alle imposte e finalmente, ad Eutin, direttore d'orchestra alle dipendenze del Principe Arcivescovo di Lubecca. E ad Eutin venne alla luce il 18 dicembre 1786 Carlo Maria, dal padre quinquagenario e da una gracile madre sedicenne, sposa di secondo letto, che doveva morire a 28 anni. Da essa il futuro grande musicista ereditò la debolezza di costituzione, il male che doveva portarlo alla tomba e, pare, una certa tendenza alla poesia e al misticismo.

Il padre invece tirava al sodo: venuto su da una famiglia in cui era comune il talento musicale, s'era fitto in mente di fare di Carlo un fanciullo prodigio, sull'esempio di Wolfango Mozart. Non per nulla questi era entrato nella famiglia Weber, avendo sposato nel 1782 Costanza Weber, figliuola di un fratello di Francesco Antonio e quindi cugina di Carlo. Però il ragazzo deluse le smodate speranze paterne; anzi si vuole che,

attendendo allo studio della musica sotto la guida del fratello maggiore, abbia provocato anche lui, come Riccardo Wagner, come tanti altri grandi uomini, questo severo giudizio del suo maestro: « Carlo, tu diverrai quel che vorrai, ma musicista giammai ».

Sospinta dall'irrequietezza del padre, dedicato alle intraprese teatrali, la famiglia Weber menava una vita girovaga. Amburgo, Treviri, Mannheim, Meiningen, Salisburgo, Monaco furono soltanto alcune fra le tappe di un lungo errare, durato più di un decennio. L'educazione letteraria e musicale di Carlo fu quindi piuttosto disordinata; parecchi i suoi maestri di musica, i più importanti dei quali furono a Salisburgo Michele Haydn, fratello del grande musicista, e a Vienna l'Abate Vogler, una delle più curiose figure del mondo musicale settecentesco. Ma non soltanto la musica tenne occupato il giovane Weber: dimostrando buone disposizioni nel disegno, divenne a Monaco apprendista nel laboratorio di Aloys Sennefelder, l'inventore della litografia; anzi ebbe per un momento l'idea di dedicarsi a quell'arte, alla quale seppe anche apportare qualche perfezionamento per quel che riguardava la riproduzione della musica. Se ne allontanò dopo qualche tempo, disgustato dalle necessità materiali del mestiere.

Gli anni di studio passarono presto per Weber. Nella primavera del 1804 il Teatro Nazionale di Breslavia cercava un direttore: dietro suggerimento dell'Abate Vogler il posto fu assegnato al nostro musicista, che venne distolto in tal modo dalla vita piuttosto

libera che conduceva a Vienna. Egli non aveva più di 17 anni e mezzo; ma abituato a vivere fra gli artisti e fra le scene, lungi dal perdersi d'animo, seppe spiegare tali qualità di musicista, di organizzatore e di uomo di carattere, da infondere nuova vita nel teatro e da crearsi non pochi nemici. Durante la permanenza a Breslavia gli accadde una sera d'ingoiare per isbaglio un sorso d'acqua forte: fu lì per andarsene all'altro mondo e n'ebbe la gola bruciata e la voce rauca per sempre.

Al Teatro di Breslavia Carlo non restò più di due anni: essendosi rifiutato di ridurre il numero dei professori d'orchestra, fu costretto nel maggio del 1806 a dimettersi. Rimase nella città a dar lezioni, chè intanto la sua personalità di pianista e di compositore s'era affermata e gli aveva procurato qualche ammiratore; ma la situazione finanziaria, perduti i 600 talleri annui di paga, non era molto rassicurante. Fortuna volle che una persona amica lo indirizzasse al Duca Eugenio, fratello del Re del Wurttemberg, principe assai liberale, amico delle arti, che finiva giusto allora di costruire a Karlsruhe un magnifico castello e, dentro il castello, un teatro. Le mansioni di Intendente della musica ducale e l'ospitalità principesca giungono assai opportune per il giovane musicista; ma di lì a pochi mesi sopravviene l'invasione napoleonica: il Duca è richiamato alle armi nell'esercito prussiano e la cappella musicale è sciolta. Manco male che il Duca, prima della partenza, raccomanda Weber al fratello Luigi, che lo assume in servizio quale segretario particolare.

Weber si trasferisce così a Stoccarda, al seguito del Duca Luigi, e limita le sue incombenze musicali a far da precettore alle due giovani figlie del suo signore. Poi bada alle finanze traballanti del Duca, scrive le sue lettere, s'incarica di presentare al Re Federico le richieste di denaro del fratello che a differenza del saggio Duca Eugenio è un buontempone e uno scialacquatore, e ne riceve in cambio violenti rabbuffi. Per vendicarsi introduce nelle lettere che Luigi gli detta per Federico qualche frase non piacevole per quest'ultimo e che lo fa andare su tutte le furie. Per il resto del suo tempo, non manca di divertirsi: il titolo di *Freiherr* (barone), che è beneficio della famiglia Weber fin dal Seicento, lo fa accogliere in una comitiva di nobilotti dissipatori che vivono secondo i principii non troppo morali che sono in auge alla Corte Wurttemberghese. Ciò non impedisce tuttavia che Carlo frequenti un'altra categoria di persone: giornalisti, poeti, bibliotecari, artisti; e che completi la sua cultura letteraria. Sul più bello però scoppia uno scandalo: giusto mentre sta per andare in iscena sul teatro di Stoccarda l'opera di Weber *Silvana*, il compositore, d'ordine del re, è arrestato e chiuso in carcere sotto l'accusa di scrocco. La storia di quest'accusa è piuttosto arruffata e non importa narrarla per disteso: basti dire che c'è di mezzo Francesco Antonio Weber, il quale si appropria di una somma di denaro del Duca custodita da Carlo, ed un servo (il vero scroccone) che truffa mille fiorini a un albergatore promettendogli di far esentare il figlio

dal servizio militare. Carlo è innocente: ben lo riconosce il re, che conduce personalmente l'inchiesta; ma siccome gli avvenimenti si sono svolti intorno al Duca Luigi, che non vi fa una bella figura, Federico I decide di soffocare lo scandalo e di liberare Weber, ponendolo però al bando dal regno insieme al padre. La libertà è dunque riconquistata, dopo sedici giorni di carcere; non resta che l'umiliazione dell'onta patita.

I tre anni che seguirono quel febbraio del 1810 in cui Carlo e il padre furono accompagnati alle frontiere del Württemberg, furono anni di vita randagia. Weber, facendo più che altro il concertista di pianoforte, percorre in lungo e in largo la Germania, va in Austria, si spinge in Isvizzera, medita un viaggio in Italia e in Francia. A Francoforte, dopo il tentativo andato a vuoto di Stoccarda, fa rappresentare *Silvana,* ma giusto nello stesso pomeriggio l'aeronauta Madama Blanchard annunzia un'ascensione in aerostato e pochi si accorgono dell'opera nuova; a Mannheim gli muore il padre che lo seguiva nelle peregrinazioni e dal quale sembra abbia ereditato lo spirito errabondo. Compone una piccola opera, *Abu-Hassan,* che viene rappresentata con successo a Monaco, e con successo fa eseguire *Silvana* a Berlino. Conosce Goethe e Wieland a Weimar, Meyerbeer a Darmstadt, Amalia Sebald e il principe Radziwill a Berlino, Luigi Spohr a Gotha. Improvvisa a pianoforte (Weber è un improvvisatore di straordinaria bravura) per il Duca di Gotha, melomane insaziabile. Ama fuggevolmente molte donne e sfiora, senza

notarla, colei che più tardi sarà sua moglie, Carolina Brandt. E scrive, scrive moltissima musica: concerti, sonate e variazioni per pianoforte, pezzi per clarinetto (suggeriti dall'amicizia che lo lega al grande clarinettista Baermann), cori, canzoni ed inni.

Finalmente il nomade ha sosta: a Praga, nel 1813, gli si offre la direzione dell'Opera tedesca; ciò che comporta, oltre la parte propriamente musicale, anche l'intera riorganizzazione del teatro, un tempo famoso e ora piuttosto decaduto. Ma Weber ha già compiuto il suo tirocinio a Breslavia ed a Karlsruhe e, attivissimo per natura, non si perde d'animo.

Quella di Praga è una tappa importante nella vita di Weber, perchè per la prima volta posto a capo di un importante teatro e godendo la fiducia di chi è sopra di lui, può finalmente agire in piena indipendenza, attuando un programma di lavoro puramente ispirato a sentimenti d'arte. In pochi mesi egli riesce a mettere in iscena le opere più importanti di Spontini, di Mozart, di Cherubini, di Spohr e di molti altri; nè si arresta dinanzi al *Fidelio* di Beethoven, compositore che fin allora non ha avuto le sue predilezioni. Inoltre Weber si fa propagandista: per interessare maggiormente al teatro il pubblico, usa pubblicare sui giornali, per ciascuna opera nuova che mette in iscena, un articolo che ne illustra le tendenze e le caratteristiche musicali.

Come da giovanetto ha mostrato inclinazione alla pittura, alla miniatura e all'incisione, così andando avanti nell'età Weber manifesta una spiccata tendenza

per le lettere. Un voluminoso romanzo a sfondo autobiografico rappresenta l'opera intorno alla quale lavorò per tutta la vita, pubblicandone qualche capitolo staccato sulle gazzette del tempo. È una specie di vasta fantasia alla Hoffmann, che si scinde in più episodi, spesso sarcastici, riguardanti uomini e cose dell'epoca. Naturalmente la musica vi ha largo posto e un capitolo intero è occupato da una satira contro Beethoven, il cui genio Weber non comprese mai interamente (ciò non gli impedì però, come abbiamo detto, di mettere in iscena con gran cura il *Fidelio*). Inoltre spiegò per tutta la vita una rilevante attività nel campo della critica musicale, collaborando a giornali e riviste.

A Praga egli si ritrova nuovamente con Carolina Brandt. I rapporti con lei passano durante quattro anni per un'alterna vicenda di riavvicinamenti e di freddezze. Ne sono causa gli accessi di gelosia, non sempre interamente infondati, di Carolina, le replicate assenze di Carlo, che ha licenza di allontanarsi da Praga per alcuni mesi all'anno e ne approfitta largamente, nonchè una curiosa divergenza di idee fra i due innamorati: mentre lei è un'appassionata ammiratrice di Napoleone, lui vibra di patriottico ardore ed è quindi francofobo.

A conti fatti però, il soggiorno di Praga non era pienamente gradito a Weber. Anzitutto il clima non gli era propizio, poi il pubblico non apprezzava al giusto valore l'opera sua di organizzatore e di artista, mentre in altre città tedesche era stimato e amato. Weber decise perciò di dare le dimissioni dal posto

che occupava. E poichè giusto in quei primi mesi del 1816 il Re di Sassonia Federico Augusto I ha deciso la creazione a Dresda di un teatro d'opera tedesca e si pensa a lui per il posto di direttore, egli accetta e nel gennaio 1817, a trent'anni, eccolo a Dresda insediato nella nuova carica.

Giunti a questo punto delle umane vicende di Carlo Maria von Weber, oltrepassata la giovinezza di lui e già di un decennio la metà del tempo di sua vita, possiamo soffermarci un istante a considerare la figura e l'opera di questo musicista posto sulla soglia del mondo romantico. È un uomo la cui nobiltà di sentimenti e di natali contrasta con la vita randagia e avventurosa, è un aristocratico che propende per la vita scapestrata e anche dissipata, un essere dal fisico malaticcio che pur vuol godere intensamente la vita e inclina alla gaiezza. Come musicista, è un sereno artista, dalle passioni vive, dalla mente aperta e dalla chiara visione.

Fu la sua l'epoca delle nuove dottrine poetiche e letterarie, dei nuovi aneliti che scossero la Germania. Al pensiero che spiccava più audaci voli pareva povero di espressione l'abituale linguaggio, e la musica — la più romantica fra tutte le arti, come fu detto — apparve il più forte e misterioso legame fra gli spiriti. Nell'arte « totale », universale, vaticinata dai romantici, alla musica, figlia prediletta dei romantici, si assegnò dunque, il compito più importante; ed invero nessuna

altra arte avrebbe potuto meglio esprimere in una lingua da tutti i popoli compresa l'inquietudine ansiosa, l'espansione fuor dei limiti consueti, l'idealismo indefinito e indefinibile che fu nel verbo romantico. Carlo Maria von Weber che cura la sua istruzione letteraria, che un tempo ha esitato fra la musica, il disegno e la letteratura, che frequenta il cenacolo romantico di Dresda, che legge e conosce Tieck, Brentano, Hoffmann e Gian Paolo, è il primo di una nuova generazione di musicisti che non limitano il loro sapere alle note musicali, ma guardano intorno a sè con occhio curioso ricercando nuovi stimoli alla creazione dell'arte loro.

Nessuno però dei musicisti di questa generazione seppe in maggior copia del Weber e in maniera altrettanto geniale racchiudere nell'opera sua i dettami romantici. Il sentimento panteistico della natura, la religione dell'infinito, la predilezione per le tradizioni popolari, pei vecchi *Märchen* tedeschi, per le ingenue melodie del popolo, tutto ciò anima le sue produzioni maggiori. Nelle opere liriche di Weber il regno della vocalità ornata settecentesca è finita e la musica è sincera dal punto di vista dell'espressione; sorge uno stile che ha pochi legami con le opere anteriori (più che altri con l'*Ondina* di Hoffmann) ma ne ha molti con le posteriori (*Lohengrin* e *Tannhäuser*).

L'importanza della musica di Weber sta appunto in massima parte nella musica operistica. Ma prima di scrivere dei capolavori egli, com'è naturale, si provò in opere che oggi sono appena da ricordare. Così nel

1798 aveva lavorato intorno a un'opera buffa *La forza dell'amore e del vino*: composizione fanciullesca, sembra sia stata distrutta dall'autore stesso. Seguì *La muta del bosco* (*Das stumme Waldmädchen*) della quale sono rimasti pochi frammenti; fu rappresentata a Freiburg (1800) e altrove con esito poco buono dapprima, poi migliore. Terza fatica l'opera *Pietro Schmoll e i suoi vicini* (1803), che andò in iscena ad Augusta, neanche essa con grande successo (ne è rimasta l'overtura nel repertorio sinfonico). Segue *Rübezahl* - 1805, in cui l'elemento fantastico fa capolino per la prima volta sul teatro di Weber (Rübezahl è lo Spirito dei Monti dei Giganti); non completata dall'autore, anche di questa è rimasta l'overtura col titolo *Il dominatore degli Spiriti*. E finalmente è *Silvana*, che non solo fu rappresentata ma apparve dotata di una certa vitalità; in essa, che già s'intitola «opera romantica», l'autore sembra abbia utilizzato musiche e situazioni della *Muta del bosco*. Andò in iscena, come abbiamo detto, a Francoforte sul Meno nel 1810, percorse poi parecchi teatri tedeschi e costituisce l'esperienza veramente conclusiva di Weber nel campo della musica teatrale. Ricordiamo infine la piccola opera comica in un atto *Abu-Hassan*, in istile mozartiano, composta anch'essa nel 1810 e rappresentata a Monaco l'anno seguente. Fra le altre composizioni di Weber, in questo primo periodo della sua vita, non è superfluo notare le musiche di scena per *Turandot*, la fiaba di Gozzi rifatta da Schiller, delle quali il pezzo più importante è l'*Overtura cinese*,

in cui utilizzò un tema orientale, e le altre musiche di scena per il dramma *Il Re Yngurd* del Mullner.

Il resto della produzione comprende composizioni svariatissime sulle quali, data l'indole del presente lavoro, non è necessario che ci intratteniamo. Weber fu un compositore fecondissimo: il catalogo delle musiche sue comprende poco meno di 250 numeri, due buoni terzi dei quali furono composti prima del periodo di Dresda. Sono in gran parte pezzi di circostanza, che i molti casi dell'avventurosa vita o le vicende politiche del tempo gli suggerirono: viaggia per dare concerti insieme a un virtuoso del clarinetto, ed è tratto a scrivere musica per quello strumento; avviene la battaglia di Waterloo, ed ecco una cantata in cui si inneggia alla vittoria anglo-tedesca.

Un posto a parte bisogna dare alla produzione pianistica di Weber (27 numeri, compresi due concerti, il *Pezzo da concerto* e i pezzi a 4 mani). S'è già accennato com'egli abbia passato anni interi della sua vita facendo il concertista di pianoforte; qui bisogna aggiungere che effettivamente Weber fu un grande pianista, uno dei migliori del suo tempo, il quale (s'era allora agli inizi del concertismo nomade) pur non difettò di valorosi artisti della tastiera. Era un pianista che aveva una curiosa particolarità fisica: quella di una grande ampiezza di mani, che gli consentiva di prendere comodamente i grandi intervalli; così usò per primo le ottave in rapide figure e nel basso dispose gli accordi in decima in luogo che in terza. Ma a parte ciò, a parte la forma

3

delle sonate non perfettamente classica (ne scrisse quattro, le quali, pervase di una certa indipendenza romantica, sono più fantasie in forma di sonata che vere sonate), il pianismo di Weber riveste un aspetto diverso da quello dei suoi predecessori. Il pianoforte di Mozart — fu detto — è il clavicembalo di Haydn perfezionato e le sue sonate sembrano abbozzi di quartetti; quello di Beethoven segna la conquista dell'orchestra da parte del pianoforte e le sonate beethoveniane rassomigliano ad abbozzi di sinfonie; il pianoforte di Weber invece è soltanto pianoforte, come sarà più tardi in Liszt e in Chopin, e le sonate weberiane sono esattamente contenute in esso. Queste sonate sono d'altra parte notevoli (specialmente le tre ultime) per l'invenzione melodica quasi sempre fresca ed interessante e, nei primi tempi, per il senso drammatico, qualche volta anche tragico, che le informa.

Per non tornare più su Weber compositore pianistico, ricordiamo qui (sebbene composto nel 1821 e quindi in un'epoca della vita del musicista posteriore a quella dove siamo giunti) il famoso *Pezzo da concerto* (*Concertstück*) che ebbe una gran voga e che anche oggi è spesso suonato. È una specie di poemetto sinfonico per pianoforte e orchestra. Meno importanti i due concerti per pianoforte, ambedue opere giovanili.

Torniamo ora a Dresda, ove ritroviamo Weber nel gennaio 1817 all'inizio dell'ultimo e più importante periodo della sua vita, che si concluderà nove anni

appresso con una morte prematura; il periodo in cui il suo talento di uomo di teatro, reso più forte dalle replicate esperienze, doveva più farsi valere ed il suo genio creatore innalzarsi alle più alte vette.

Qui bisogna notare che Weber, del quale oggi ricordiamo e valutiamo soltanto le virtù di musicista compositore, fu in vita un organizzatore di prim'ordine e un grande direttore d'orchestra. Fu lui per primo a dividere dalle due parti del podio direttoriale i primi e i secondi violini, lui a escogitare il sistema delle prove divise fra le varie famiglie di strumenti, lui a usare prima d'altri la bacchetta direttoriale rinunciando a sedere al cembalo, lui a preparare le esecuzioni delle opere secondo un meticoloso piano di studi che andava dagli artisti ai costumi, dall'orchestra alle scene e alle luci. Tante novità, unite alla ferrea disciplina che Weber richiedeva in orchestra e in teatro, non potevano non incontrare l'opposizione dei pigri e degli inetti; e infatti alle ostilità dei misoneisti s'era dovuto se Weber aveva lasciato Breslavia. Le sue innovazioni si sono però perpetuate e da lui hanno inizio molte usanze, piccole e grandi, mediante le quali in teatro e in orchestra si raggiungono più facilmente l'ordine, l'economia degli sforzi e un miglior rendimento del complesso sonoro.

A Dresda, dove Weber introdusse subito le sue innovazioni, la partita non era facile a vincere. Già in alcune città tedesche, sin dalla fine del Settecento, fin dal tempo di Mozart, si erano costituiti i teatri d'opera tedesca, in contrapposto a quelli assai più diffusi di

opera italiana: a Dresda però l'eccellenza della compagnia italiana, guidata dal perugino Francesco Morlacchi, era tale, che assai pericoloso si presentava il paragone, anche perchè fra il pubblico si riproducevano in piccolo i contrasti delle epoche precedenti fra italianisti e antitalianisti. Poi per la nascente opera tedesca di Dresda c'era tutto da creare; c'era specialmente da trovare uno stile che facesse diverso lo spettacolo dallo spettacolo concorrente. Con tutto ciò, era previsto che i due teatri si sostituissero e si completassero a vicenda: così Weber sostituisce Morlacchi durante le assenze di questi, e i cantanti italiani prestano l'opera loro sulla scena tedesca. Weber per poter più facilmente aver da fare con essi impara perfino l'italiano; così come a Praga, per poter parlare ai coristi, ha imparato il cèco; come più tardi, per scrivere la musica dell'*Oberon* su libretto inglese, imparerà in 153 lezioni quest'ultima lingua. Oltre a tutto, oltre al lavoro di organizzazione e alla direzione degli spettacoli a teatro, v'è da dirigere le esecuzioni musicali a Corte e alla chiesa cattolica e da comporre le musiche di circostanza per le feste reali. E oltre ancora, vi sono le musiche che Weber compone per sè, fra le quali un capolavoro, il *Freischütz*.

No, neppure a Dresda la vita è sempre facile. Dopo lo spettacolo inaugurale del nuovo teatro (si dava il *Giuseppe* del Méhul) il Re si dichiara contento, e poco dopo lo nomina reale direttore d'orchestra a vita, ma poi il sovrano ricade nell'indifferenza. La commissione di un'opera da rappresentarsi per il matrimonio di un

principe reale, dapprima promessa a Weber, viene poi data a Morlacchi. Gli italianisti non disarmano e lo fanno segno ad una serie di piccole vessazioni. Al battesimo della sua prima figliuola, il Re, che ha accettato di essere padrino, si fa rappresentare da un lacchè. Poi nel 1819 muore la bambina, Weber stesso è gravemente ammalato e perde un amico sicuro, l'intendente del teatro conte Enrico Witzthum, che, seccato delle continue ostilità cui è fatta segno l'istituzione, si dimette dalla sua carica. Tuttavia lo stesso anno è segnato da una grande attività di Weber quale compositore: fra gli altri pezzi è il famoso *Invito alla danza* che, scritto originariamente per pianoforte, è più noto oggi nelle trascrizioni orchestrali di Berlioz o di Weingartner. Poi nella stessa epoca, fra il '17 e il '21, c'è il *Freischütz*.

Che è il *Freischütz*? È un'opera semplice, mista di musiche e di brevi dialoghi, i quali ultimi sostituiscono, com'era d'uso nel *singspiel*, il recitativo del melodramma italiano. Una leggenda boschereccia di amore e stregoneria; personaggi ingenui, forse troppo ingenui, ma appunto quest'ingenuità costituisce la caratteristica di questo dramma contadinesco e fantastico; melodie che sovente hanno il candore, la spontaneità, la facilità dei canti popolari, e che perciò rendono familiari certe pagine dell'opera; una musica potentemente evocativa, a volte adoprando semplici mezzi, a volte sfruttando tutte le risorse del sinfonismo. «Se voi poteste — diceva Riccardo Wagner rivolgen-

dosi ai francesi — vedere e sentire il vero *Freischütz* (in quell'epoca all'Opera di Parigi si davano delle « rielaborazioni » del capolavoro), forse sareste iniziati a quella vita intima e meditativa dell'anima che è propria della razza tedesca; vi sarebbero familiari le dolci e candide emozioni che vi fanno volta a volta desiderare la presenza dell'amata e la solitudine dei boschi, comprendereste forse quell'errore misterioso, quelle sensazioni indefinibili per le quali la vostra lingua non ha nome ».

Nel più profondo della Selva Boema giace un'orrida solitaria vallata detta « La gola del lupo », ove molto raramente il montanaro osa avventurarsi. Nelle notti di tempesta, mentre le cime degli abeti si piegano gemendo, pallidi fantasmi emergono fra le rocce, fugando i gufi, i corvi e gli altri lugubri uccelli, solitari abitatori della valle maledetta. Al colmo della bufera uno stridente suono di corni, un abbaiar di cani, un nitrir di corsieri, un tramestìo d'armi: passa la « Caccia selvaggia » fra le urla degli infernali cacciatori inseguenti una fanciulla nuda, che è raggiunta, sbranata e poi di nuovo risorgente riprende la fuga; passa rapida la fantasmagoria, e chi dei mortali la scorge è destinato ben presto a morire. Or appunto in una di queste notti maledette il giovane cacciatore Max, aiutato da Caspar, fonde sotto l'influsso del demone Samiel le palle che raggiungono infallibilmente il bersaglio e che il domani, nella gara di tiro, gli consentiranno di conquistare la bella Agata, sua fidanzata. Le palle sono dette « palle

franche » e « franco cacciatore » (*Frei-schütz*) è chiamato chi le impiega; sei di esse obbediscono al volere del cacciatore, la settima a quello del diavolo. E questi se n'avvale il giorno appresso per cercar di colpire al cuore Agata; ma l'intervento di un santo eremita vale a deviare la palla, che colpisce invece Caspar. La fanciulla è salva e le nozze sono assicurate.

Il *Freischütz*, per il quale il librettista Kind tolse argomento da una vecchia raccolta di leggende popolari, vide la luce della ribalta per la prima volta a Berlino, la sera del 18 giugno 1821, ed ebbe subito un successo immenso. Era l'opera che si adeguava perfettamente, non solo ai gusti del momento, ma anche al perenne intimo sentimento della razza tedesca. A parte questo, per il suo valore puramente musicale, per la freschezza della melodia, la rara efficacia di molte sue pagine, dev'essere considerata come un capolavoro del teatro lirico universale. I romantici non avrebbero potuto immaginare una più completa e più perfetta applicazione nell'opera in musica dei loro dettami; anzi potrebbe forse dirsi che il *Freischütz* è il capolavoro dell'arte romantica tedesca, arte globalmente considerata, come appunto i romantici volevano.

Finita di comporre dopo il *Freischütz*, ma eseguita prima di questo nella stessa prima metà del 1821, e sempre a Berlino, fu la musica di scena per la commedia *Preziosa*, tratta dal Wolf da una novella del Cervantes; musica non priva di pregi e ricca di « color locale » ispano-zingaresco, perchè intessuta di motivi di quel

folklore. Legata alla commedia, ebbe mediocri accoglienze al suo primo apparire, ed ora è eseguita talvolta in concerto, specie l'overtura.

Il successo del *Freischütz*, dilagato in breve per tutta la Germania, attrasse su Weber l'attenzione del famoso impresario napoletano Domenico Barbaia, che nel 1821 gestiva a Vienna il Teatro di Porta Carinzia, ove faceva agire un'ottima compagnia di cantanti italiani. Il Barbaia commise a Weber un'opera, che avrebbe desiderato sul tipo del *Freischütz*, e il musicista, tornato a Dresda, scelse un argomento che gli fu proposto da Helmine von Chezy, poetessa romantica nota nell'ambiente letterario di Dresda, matura matrona e dipinta dai contemporanei come donna piuttosto stramba. Nacque così il libretto dell'*Euriante*, argomento sul quale la Chezy aveva già scritto un romanzo in due volumi, che si ispirava a un racconto cavalleresco francese del secolo XIII, da cui sono anche derivati la IX novella della II Giornata del *Decamerone* e il *Cimbelino* di Shakespeare. Ma nè la librettista nè il musicista, che attivamente collaborò alla trama dell'opera, riuscirono a far chiaro, a ridurre all'essenziale le complesse vicende della novella originaria; anzi la sovraccaricarono di altre invenzioni non necessarie, ingredienti manipolati secondo le ricette meno nobili della romantica cucina. Fa meraviglia che Weber, persona tutt'altro che digiuna di lettere e dotata anzi di acuto spirito critico, abbia potuto ingannarsi fino al punto da accettare un libretto come quello che in definitiva venne fuori. Esso

giustifica il severo giudizio di Goethe: « Il musicista deve poter distinguere fra il buono e il cattivo, in modo da non sciupare l'arte sua intorno ad una composizione poetica che non merita. Così Weber ha fatto male a comporre l'*Euriante*: doveva intendere che « quella era cattiva materia, da non poterne cavar nulla » (ad Eckermann, 20 aprile 1825).

Monna Ginevra della novella del Boccaccio è qui Euriante, Adolar sostituisce Messer Bernabò Lomellin e al posto di Ambrogiuolo v'è un perverso conte Lisiart; ma il neo sotto la mammella, ma la libera sensualità della nostra novellistica trecentesca apparvero cose incompatibili con l'idealismo romantico e in loro luogo si pose la storia di un complicato secreto e di una giovane coppia defunta. Il dramma, in sintesi, ha per oggetto la storia dell'innocenza calunniata e perseguitata e infine trionfante; ma diluita in una tal copia di particolari che la rendono quasi incomprensibile.

Dal punto di vista musicale ben disse un critico che l'*Euriante* è una specie di manuale pratico per compositori drammatici. La molteplicità dei suoi atteggiamenti stilistici, ove il nuovo succede al già noto e all'antico, giustifica tale asserzione; ma all'attivo di quest'opera deve segnarsi che il nuovo rappresenta veramente un punto di partenza e chi ascolta *Euriante* scopre le fonti d'ispirazione di certe pagine del *Lohengrin* e delle prime opere di Wagner, non escluso l'uso del *leit-motiv*.

Delle tre opere maggiori di Weber, *Euriante* è oggi

la meno rappresentata (continuamente eseguita è però la magnifica overtura), e se pure riscosse molti plausi al suo primo apparire (Vienna, 25 ottobre 1823), i consensi andarono rapidamente diminuendo nelle sere seguenti e, in conclusione, restarono molto lontani da quelli ottenuti dal *Freischütz*. Non mancò, è vero, chi scorse nella nuova partitura i segni di un rinnovamento; ma in genere nei teatri che l'opera, vivente Weber, percorse, i plausi si rivolsero più alla persona del compositore che alla nuova partitura. Fu insomma quel che si dice un successo di stima, giustificato dalla fama ormai raggiunta da Weber, dalle sue qualità non comuni di direttore d'orchestra e, a Dresda, dalla simpatia con cui il pubblico seguiva il suo lavoro al teatro.

La mancanza di un vero successo spiacque al compositore, del quale il soverchio lavoro (*Euriante* era stata scritta e orchestrata in meno di un anno, mentre Weber continuava ad attendere alle sue ordinarie occupazioni, al teatro ed a Corte) aveva danneggiato le condizioni di salute, già non molto floride. Verso la fine del 1823 la malattia materna, la tisi, si era manifestata in Weber in forma grave, tanto che egli fu costretto a riposare per tutto l'anno seguente ed a consentire che il teatro assumesse per aiuto un altro direttore d'orchestra (fu Enrico Marschner, il futuro autore del *Vampiro* e del *Templario*). Weber, conscio della gravità del male si preoccupava della sorte che sarebbe toccata alla moglie e ai due figli quand'egli non sarebbe stato più; perciò, ricevuti quasi contemporaneamente due inviti a com-

porre un'opera nuova, da Parigi e da Londra, scelse l'offerta finanziariamente più vantaggiosa, ed era l'inglese. Questa comportava l'obbligo di dirigere personalmente a Londra dodici rappresentazioni dell'opera e gli assicurava alcuni concerti alla Società Filarmonica.

Per l'argomento dell'opera, Weber esitò qualche tempo fra *Faust* e *Oberon*. Ambedue questi soggetti erano nel 1824 in voga in Germania, ove il primo era stato musicato dal vivente Luigi Spohr, il secondo da Paolo Wraniski, morto fin dal 1808; ed entrambe le opere erano piaciute. Decise finalmente per l'*Oberon*, le cui fonti più immediate sono da ricercare nel poema del Wieland e quelle remote nel cavalleresco *Huon di Bordeaux* del ciclo carolingio; e un modesto poeta inglese, Planché, si diede a lavorare attorno al libretto, che Weber ebbe ai primi del 1825. La composizione andò però a rilento, chè le condizioni di salute non consentivano al musicista di affaticarsi, e soltanto dopo una stagione di bagni ad Ems, nell'autunno, riuscì a Weber di attendere con qualche assiduità alla nuova partitura. Tuttavia nel febbraio dell'anno seguente, quando, per obbedire alle clausole del contratto, si mosse per Londra, mancavano ancora parecchi pezzi del terzo atto e l'overtura.

Un viaggio in Inghilterra, nel cuore dell'inverno, coi mezzi di trasporto di cui si disponeva cent'anni fa, era la cosa meno indicata per Weber, la cui malattia, nonostante ogni cura, faceva rapidi progressi. La moglie e gli amici avrebbero voluto che si risparmiasse fatiche

e disagi; lo stesso Rossini, che Weber nella sosta a Parigi andò a visitare, lo dissuase dal continuare il viaggio; ma il pover'uomo non volle saperne. Egli contava di ritrarre tanto dalla permanenza a Londra, da assicurare l'esistenza alla famiglia: poichè la condanna era sicura, tanto valeva accumulare un po' di denaro per l'avvenire dei suoi.

Ma non soltanto la rigidezza del clima e il trambusto del viaggio nocquero alla salute di Weber: vi furono da affrontare le fatiche del lavoro, delle feste e dei ricevimenti. Salutato in Francia con molta cordialità negli ambienti artistici, l'Inghilterra si prodigò in accoglienze entusiastiche. E così, fra le visite da fare, gli inviti che fioccavano da ogni parte, le prove dell'opera da sorvegliare, la musica da comporre ed i concerti da dirigere, il disgraziato Weber, affranto dal male, non aveva tempo di tirar fiato. Buon per lui che il 12 aprile l'*Oberon* andava finalmente in iscena: almeno era una grossa preoccupazione tolta. E il successo dell'opera nuova, dopo quello dei concerti alla Società Filarmonica, fu vivissimo.

Il Wieland, scrivendo il suo *Oberon*, non aveva dimencato di essere stato il traduttore tedesco di Shakespeare. Alla leggenda cavalleresca medievale, all'Oriente di Harun el Rascid, egli aveva mescolato Oberon e Puck; il mondo degli Elfi, degli esseri spiritali che trascorrono il mondo più veloci della vaga luna si disposava da una parte a quello dei Giannizzeri, degli eunuchi e delle molli donne dell'harem, dall'altra ai solidi cava-

lieri di Carlo Magno. Ne era venuta una fiaba di sbrigliata fantasia ma di ingenua materia, che trasportata e condensata in un dramma lirico aveva accentuato, sì, l'inconsistenza dei personaggi e l'inverosimiglianza della vicenda, ma aveva anche creato uno spettacolo fastoso come tanti ne aveva già visti la scena lirica tedesca, specialmente quella dei teatri popolari; uno spettacolo che, rinunciando a priori agli intellettualismi, non ambiva che portare sulla scena un seguito di quadri singolari, discrete situazioni drammatiche e qualche appiglio alla facile comicità borghese. Esempio insigne di simili drammi musicali il *Flauto magico* di Mozart, che come altri, come l'*Oberon*, pur nelle sue incongruenze, pur nella sua inverosimiglianza fiabesca non è privo di un alito di poesia.

E Weber sa ben cogliere questa poesia: fin dalle prime note del corno che iniziano l'overtura, seguite da quel rapido guizzare degli strumentini che è come il lieve fruscìo di spiriti che ratti s'involano, egli crea l'atmosfera di sogno e trasporta l'ascoltatore nel mondo indistinto degli esseri incorporei che reggono le sorti di Ugo e di Rezia; egli sa costituire con la musica il legame indissolubile fra gli elementi eterogenei donde l'opera è costituita. Negli affannosi giorni londinesi, nella fretta di condurre a termine l'opera, antiche melodie, tratte dai suoi lavori anteriori, vengono evocate e si dispongono quasi naturalmente nella nuova tela. Come l'uomo presso alla morte evoca il suo passato,

così il compositore quasi morente torna agli anni della sua giovinezza, dei lunghi viaggi, delle prime esperienze teatrali a Breslavia.

La bellezza dell'*Oberon* è tutta nella freschezza, nella spontaneità della musica. Il *Freischütz* ha più carattere, è assai più opera e meno *féeric*; esso è « non un libretto, ma la Germania intera posta in musica ». L'*Oberon* invece è interamente favola: al suono incantato del corno del Re degli Elfi un mondo dormente di gracili e graziose creature si risveglia; si risveglia e canta. E il canto che si leva è subito compreso da tutti ed è a tutti familiare. Anche qui d'altronde ritroviamo le origini: lo stesso melodiare lohengriniano, lo stesso girare la frase musicale del primo Wagner; mentre la tromba luminosa dell'aria di Rezia, che poeticamente raffigura il raggio di sole splendente fra le ultime nuvole dopo la tempesta, è il vaticinio di Sigfrido e di Nothung.

Il successo di *Oberon*, vivissimo, fu l'ultima consolazione del grande musicista. Un concerto ch'egli volle organizzare qualche tempo dopo e la cui data, per disgrazia, si trovò a coincidere con quella delle corse di Epsom, costituì invece una delusione, perchè i bravi inglesi non seppero rinunziare al loro sport preferito e disertarono la sala. Una rappresentazione del *Freischütz* si progettava, e subito dopo Weber si sarebbe messo sulla via del ritorno. Ma, come aveva egli stesso predetto nel lasciare la Germania, era andato a Londra per morire. E a Londra la morte lo colse nel sonno,

quietamente, nella notte fra il 4 e il 5 giugno 1826.

Gli inglesi fecero a Weber magnifici funerali e ne deposero il corpo nella Chiesa cattolica londinese di Moorfield; poi lo dimenticarono. Già la bara stava per confondersi fra quelle di ignoti, quando la Germania volle rivendicare il suo eroe nazionale, e Dresda, l'ultima città ov'egli aveva vissuto e dove ancora risiedeva la famiglia di lui, ne richiese le ceneri. Così, diciott'anni dopo la morte, il corpo tornò nella capitale sassone e una sera, al lume delle torce, al suono delle marce funebri, fu trasportato sull'Elba fino al cimitero, accompagnato da tutta la popolazione. Colui che sulle orme di Weber doveva continuare l'opera di dare alla Germania un teatro lirico nazionale, quello stesso era stato il più appassionato fautore di questo ritorno e di quest'apoteosi; aveva convinto le autorità di Dresda, raccolto il denaro, scritto le musiche funebri, diretti i cori che salutarono la spoglia, composto e pronunziato l'allocuzione sulla tomba. In quel dicembre del 1844 Riccardo Wagner aveva composto appena il *Rienzi* ed il *Vascello fantasma*, ma *Tannhäuser* e *Lohengrin* erano già meditati e in parte scritti: la fiaccola caduta dalla stanca mano dell'autore del *Freischütz* era già stata raccolta.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

1. Casa natale di Weber a Eutin

2. Francesco Antonio von Weber, padre di Carlo Maria

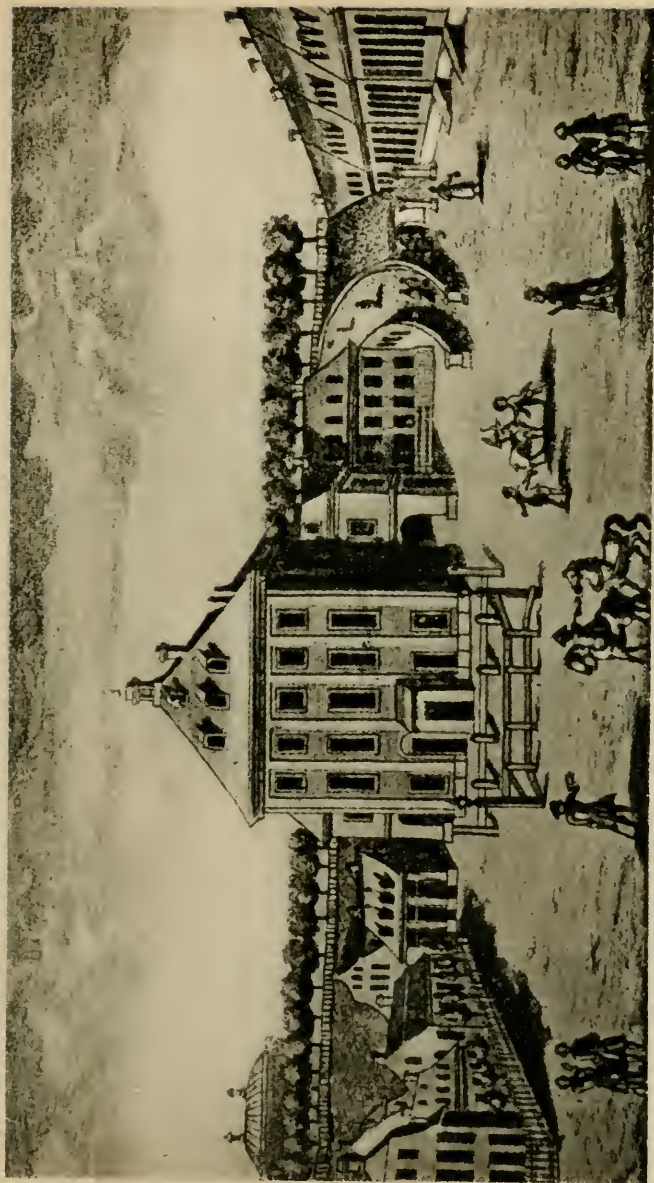
3. Michele Haydn, fratello di Giuseppe, che fu maestro di Weber

4. Carlo Maria von Weber. (Incisione di C. A. Schwerdgeburth)

Grand Concerto
pour le
Pianoforte
avec Accomp. de grand Orchestre.
composé et dédié
a
Son Altesse Serenissime
Monseigneur le Duc regnant de Saxe Gotha
et Altenbourg
Emile Auguste
par
Charles Marie de Weber

Op. 32

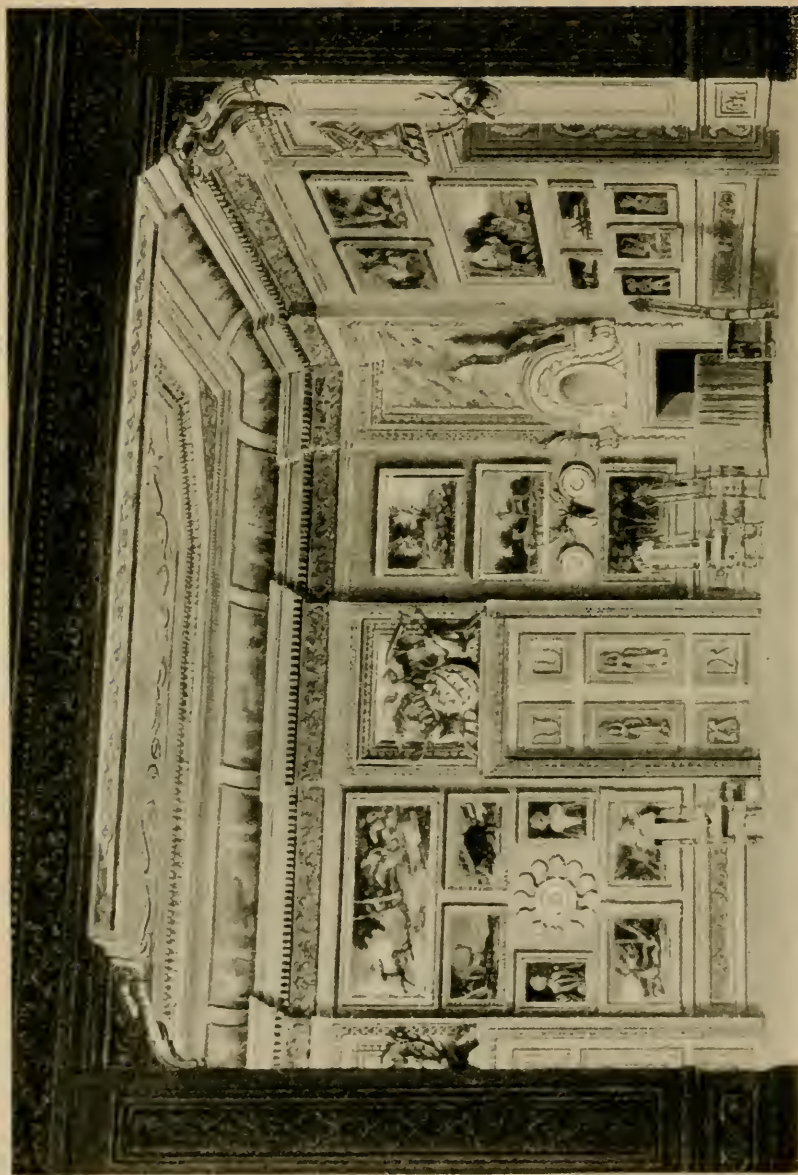
5. Frontispizio autografo del *Concerto op. 32* per pf. e orch.

6. Carolina Brandt, moglie di Weber

7. Il Teatro di Corte di Dresda nel 1800

8. Wilhelmine Schroeder Devrient,
celebrata interprete di opere di Weber

9. Das Mädchen an das erste Schneeglockchen op. 71, n. 3. (Autografo)

10. Carlo Maria von Weber nel 1820 (disegno di Hornemann)

11. Friedrich Kind, librettista del *Freischütz*

12. Una scena di K. W. Gropius per la prima rappresentazione del *Freischütz* a Berlino

13. L'inizio del finale di *Freischütz*. (Autografo)

14. Henriette Sontag nella parte di Agata nel *Freischütz* (1825)

15. Costumi di J. H. Stürmer per i personaggi di Samuel e di Gaspare nel *Freischütz*. (Berlino 1821)

16. Gasparo Spontini, direttore dell'Opera di Berlino

17. Caricatura di C. M. von Weber

18. Carlo Maria von Weber. Ritratto a olio di C. Bardua

19. Lo schizzo di una pagina dell'*Euriante*. (Autografo)

20. Helmine von Chézy, autrice del libretto di *Euriante*

NEVER ACTED.

Theatre Royal, Covent-Garden,

This present WEDNESDAY, *April* 12, 1826,

Will be performed (*for the first time*) a Grand Romantic and Fairy Opera, in three acts, (Founded on Wieland's celebrated Poem) entitled

OBERON:

OR,

THE ELF-KING's OATH.

With entirely new Music, Scenery, Machinery, Dresses and Decorations.

The OVERTURE and the whole of the MUSIC composed by

CARL MARIA VON WEBER,

Who will preside this Evening in the Orchestra.

[illegible] Mr. WATSON, has been greatly augmented.

[illegible] by Mr. AUSTIN.

[illegible] PUGH, T. and W. GRIEVE, LUPPINO, and assistants.

[illegible] Transformations & Decorations by Mess. Bradwell

[illegible] PALMER [illegible]

Fairies.

Oberon, *King of the Fairies*, Mr. C. BLAND, Puck, Miss H. CAWSE,
Titania, *Queen of the Fairies*, Miss SMITH.

Franks.

Charlemagne, [illegible] Mr. AUSTIN,
Sir Huon [illegible] Mr. BRAHAM,
Sherasmin, *his Squire*, Mr. FAWCETT.

Arabians.

Haroun [illegible] Mr. CHAPMAN,
[illegible] Mr. BAKER, Hassan, *Master of a Vessel*, Mr. J. ISAACS,
[illegible] Mr. EVANS, Arena, Mr. ATKINS,
Reiza, *Daughter of the Caliph*, ...Miss PATON,
Fatima, Madame VESTRIS,
[illegible] Mrs. DAVENPORT.

Tunisians.

Almansor, *Emir of Tunis*, Mr. COOPER,
[illegible] Mr. HORREBOW, Slave, Mr. TINNEY,
Roshana, *Wife of Almansor*, ... Miss LACY,
Nadina, *a female Slave*, Mrs. WILSON

[illegible] ——Fairies, Sprites, &c.

Order of the Scenery:

OBERON'S BOWER, Painted by Mr. Grieve.

[illegible] of Bagdad, and the adjacent Country on the Banks of the Tigris. Grieve

[illegible] COTTAGE, T. Grieve

[illegible] PALACE [illegible] the Tigris. W. Grieve

GRAND BANQUETTING CHAMBER of HAROUN. T. Grieve

GARDENS [illegible] PALACE Pugh

PORT OF ASCALON. T. Grieve

RAVINE amongst the ROCKS of a DESOLATE ISLAND,

The Haunt of the Spirits of the Storm. Designed by Bradwell, and painted by Pugh.

Perforated Cavern on the Beach,

With the OCEAN—in a STORM—a CALM—by SUNSET—
Twilight—Starlight—and *Moonlight.* T. Grieve

Exterior of Gardener's House in the Pleasure Grounds of the Emir of Tunis. Grieve

Hall and Gallery in Almansor's Palace. W. Grieve

MYRTLE GROVE in the GARDENS of the EMIR. Pugh

GOLDEN SALOON in the KIOSK of ROSHANA. W. Grieve.

The Palace and Gardens, by Moonlight. Grieve.

COURT of the HAREM. Pugh.

HALL of ARMS in the Palace of Charlemagne. Grieve & Luppino

The Opera is published, & may be had in the Theatre, & of Mess. Hurst Clarke, 39, Tavistock-street, Covent-garden

To which will be added (23d time) a NEW PIECE, in one act, called

THE SCAPE-GOAT.

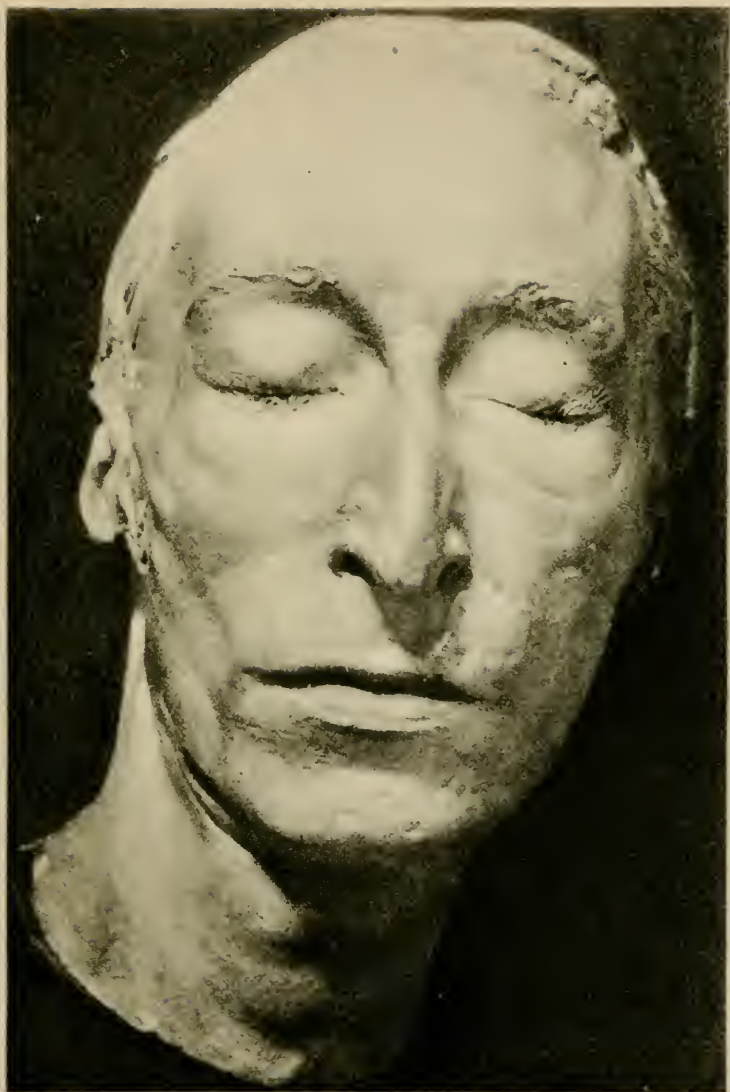
Old Eustace, Mr BLANCHARD, Charles, Mr. COOPER,
Ignatius Polyglot, Mr. W. FARREN, Robin, Mr MEADOWS.
Molly Maggs, Miss JONES. Harriet, Miss A. JONES

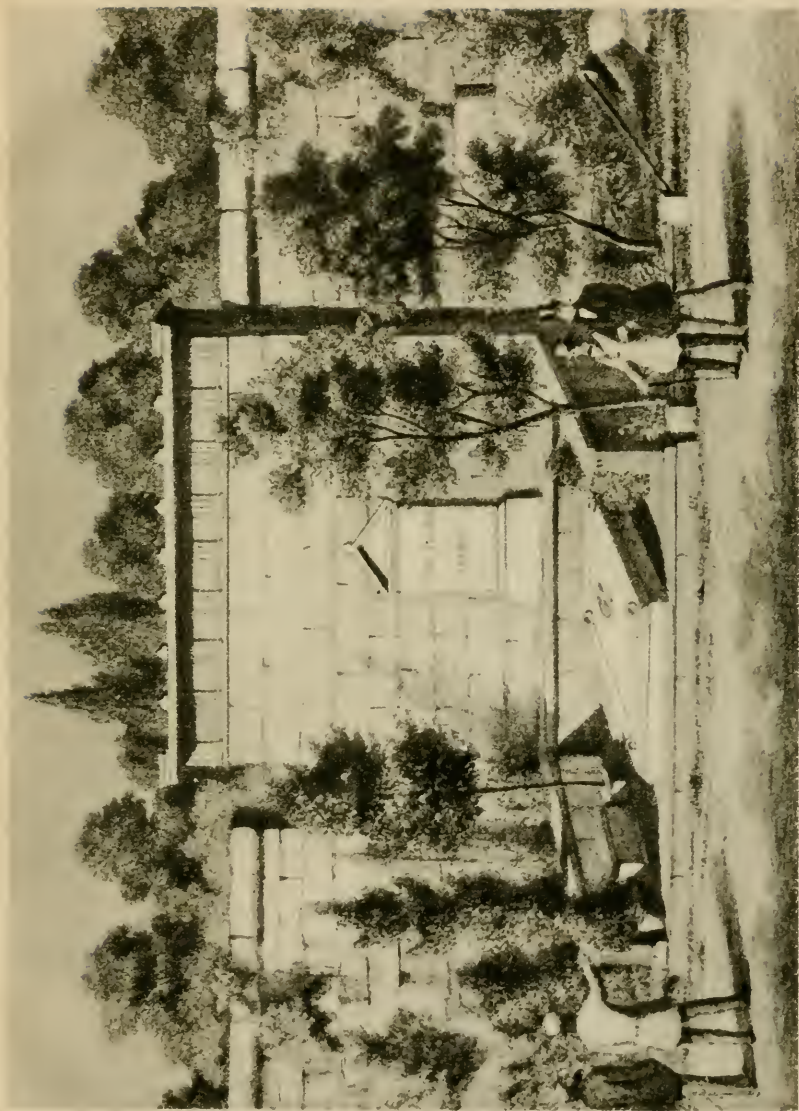
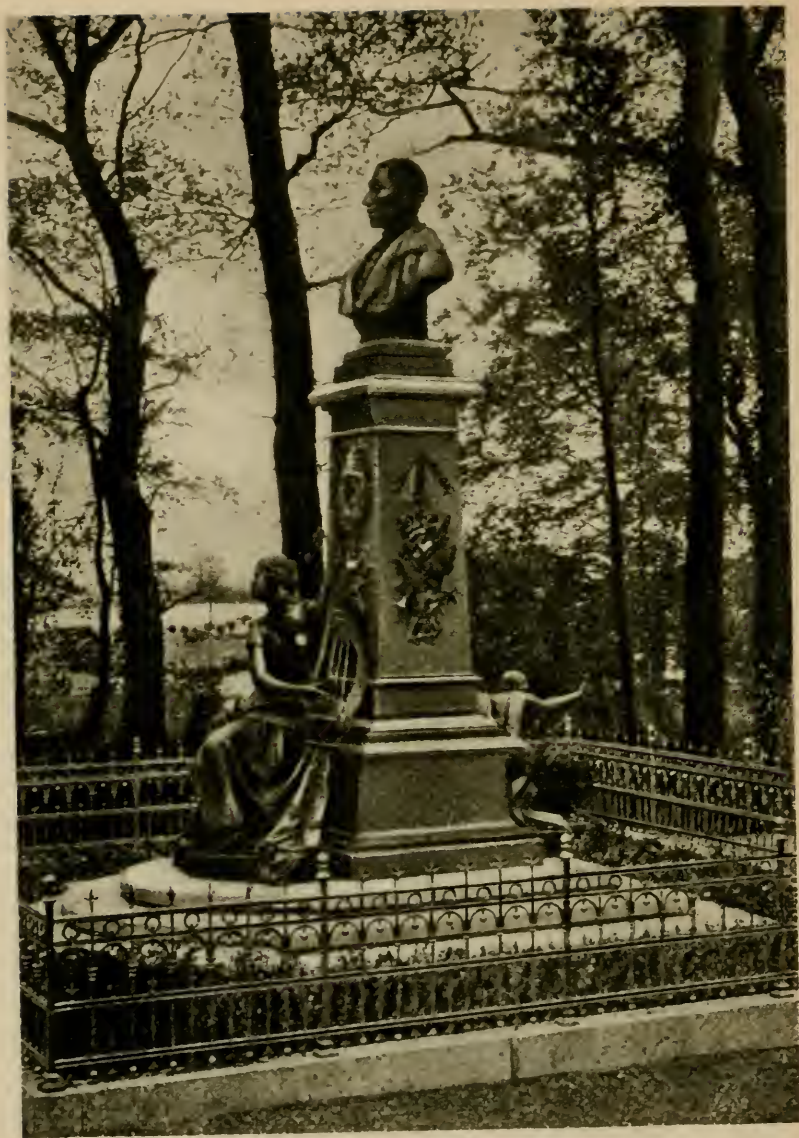
W. REYNOLDS, Printer, 9 Denmark-Court, Strand

21. Manifesto della prima rappresentazione di *Oberon* (Londra, 12 aprile 1826)

22. C. M von Weber a Londra nel 1826. (Litografia di G. Minasi)

23. Una scena di *Oberon*. (Inc. di Romberg da W. Jury)

24. Elisa Paton (Lady W. P. Lennox)
prima interprete a Londra di Rezia nell'*Oberon*.

25. Maschera mortuaria di Weber

26. Frontispizio del coro composto da Wagner per i funerali di Weber

27. La tomba di Weber nel Cimitero di Dresda

28. Monumento di Weber a Eutin